

Die Erfindung der Schönheit durch die Griechen, das heisst das Postulat des Schönen als Ideal, war schon immer das Schreckgespenst der europäischen Kunst und ihrer ästhetischen Philosophien. Die natürliche Sehnsucht des Menschen, in den Künsten sein Verhältnis zum Absoluten auszudrücken, wurde mit dem Absolutismus vollkommener Schöpfungen identifiziert und verwechselt – mit dem Fetisch Qualität –, so dass sich der europäische Künstler seither fortwährend im moralischen Widerstreit zwischen der Idee der Schönheit und der Sehnsucht nach dem Erhabenen aufreibt.

Diese Verwirrung zeigt sich deutlich bei Longinius, der sich trotz seiner Kenntnis nicht-griechischer Kunst von den platonischen Attitüden der Schönheit und vom Problem der Wertung nicht lösen konnte, so dass er das Gefühl der Erhabenheit mit der Vollkommenheit der Aussage, mit einer objektiven Rhetorik gleichsetzte. Die Verwirrung setzt sich bei Kant fort, in seiner Theorie der transzendentalen Wahrnehmung, die besagt, dass die Erscheinung mehr ist als Erscheinung. Und bei Hegel, der eine Theorie der Schönheit aufstellte, in der das Sublime auf der Leiter seiner Arten von Schönheit zuunterst fungiert, was zu einer extrem hierarchischen Gliederung der verschiedenen Verbindungen zur Realität führt. (Nur Edmund Burke bestand auf einer Trennung. Wenn auch ungekünstelt und elementar, so ist sie doch völlig eindeutig, und es wäre aufschlussreich zu wissen, wie stark die Surrealisten davon beeinflusst waren. Für mich liest sich Burke wie ein surrealistisches Handbuch).

Die Verwirrung in der Philosophie hat sich denn auch in der Geschichte der plastischen Künste niedergeschlagen. Für uns gibt es heute keine Zweifel, dass die griechisch Kunst hartnäckig das Gefühl der Erhabenheit durch die perfekte Form sucht, dass Erhabenheit einer idealen Sensibilität gleichkommt – im Gegensatz zur gotischen oder barocken Sensibilität, bei der das Sublime dem Verlangen entspringt, die Form zu zerstören, wo Form formlos sein kann.

Die Konsequenzen dieser Auseinandersetzung zwischen der Schönheit und dem Erhabenen zeigen sich am stärksten innerhalb der Renaissance und später in der Reaktion auf die Renaissance, also in der modernen Kunst. In der Renaissance stellte die Neuentdeckung der ideale von griechischer Schönheit den Künstler vor die Aufgabe, eine überlieferte Christuslegende in Begriffen absoluter Schönheit neu zu formulieren, was die ursprünglich gotische Ekstase über das durch diese Legende heraufbeschworene Absolute ablöst. Und die Künstler der Renaissance kleideten die überlieferte Ekstase in eine noch ältere Tradition – in eine beredte Nacktheit oder in üppigen Samt. Es kam nicht von ungefähr, dass Michelangelo sich nicht Maler, sondern Bildhauer nannte, denn er wusste genau, dass nur seine Skulpturen der grandiosen Aussage christlicher Erhabenheit genügen konnten. Er hatte allen Grund für die Verachtung des Schönheitskults, den das Christudrama auf einer Bühne von üppigem Samt und Brokat und schön abgestuften Fleischtönen zur Schau stellte. Michelangelo wusste, dass die Bedeutung der griechischen Humanität für seine Zeit darin lag, den Menschen Christus in Gott zu verwandeln, und dass sein plastisches Problem weder mittelalterlich war, eine Kathedrale zu bauen, noch griechisch, einen Menschen wie einen Gott zu schaffen, sondern darin bestand, aus dem Menschen eine Kathedrale zu machen. Somit setzte er einen Massstab für das Erhabene, den die Malerei seiner Zeit nicht erreichen konnte. Denn die Malerei machte mit ihrer Suche nach der sinnlichen Kunst fröhlich weiter bis zur Moderne, wo die Impressionisten, empört über die Unzulänglichkeit der etablierten Rhetorik der Schönheit, eine neue Bewegung inszenierten, indem sie auf hässlichen Pinselstrichen beharrten.

Dieses Verlangen, das Schöne zu zerstören, war die Triebkraft der modernen Kunst. Da die Impressionisten die Idee der Renaissance von der Schönheit über Bord warfen, ohne angemessenen Ersatz für die sublime Botschaft, waren sie gezwungen, sich mit den kulturellen Werten der Geschichte ihrer Plastik auseinanderzusetzen, so dass sie keine

neuen Lebenserfahrungen sammeln konnten, sondern nur einen Transfer von Wertvorstellungen unternahm. Indem sie ihren eigenen Lebensstil verherrlichten, verstrickten sie sich in die Fragestellung, was denn wirklich als schön aufgefasst werden kann, und so vermochten sie nur ihre Stellung zur allgemeinen Frage der Schönheit zu wiederholen. So auch später die Kubisten. Mit ihrer Dada-Gestik, dem Entsetzen der samtigen Oberflächen der Renaissance und der Impressionisten durch Zeitungsblätter und Schmirgelpapier, unternahmen sie einen ähnlichen Transfer von Werten, anstatt eine neue Vision zu schaffen, und es gelang ihnen lediglich, das Blatt Papier aufzuwerten. Das Netz der Rhetorik vom Erhabenen als Haltung im grösseren Kontext der europäischen Kultur ist so stark präsent, dass die Elemente des Erhabenen in der Revolution, die für uns die moderne Kunst verkörpert, in den Anstrengungen und Energien zu finden sind, mittels derer man eher dem Muster entflieht anstatt eine neue Erfahrung zu realisieren. Picassos Anstrengungen mögen wohl sublim sein, aber sein Werk ist zweifellos vornehmlich mit der Frage nach der Natur des Schönen beschäftigt. Sogar Mondrian, in seinem Versuch, das Bild der Renaissance durch hartnäckiges Insistieren auf reine Inhalte zu zerstören, ist es allenfalls gelungen, die weisse Ebene und den rechten Winkel in den Bereich des Sublimen zu erheben, wo das Sublime paradoxerweise zur Absolutheit einer vollkommenen Empfindung wird. Die Geometrie (Perfektion) hat seine Metaphysik (seine Erhabenheit) verschluckt.

Die Unfähigkeit der europäischen Kunst, das Sublime zu erreichen, lässt sich auf diese blinde Sehnsucht nach einem Dasein innerhalb der Realität der Empfindung (der objektiven Welt, ob verzerrt oder rein) und nach einer Kunst innerhalb der reinen Plastizität (dem griechischen Ideal des Schönen, ob diese Plastizität nun eine romantisch aktive oder eine klassisch stabile Bildfläche ist) zurückführen. Ohne sublimen Inhalt war die moderne Kunst mittlerweile unfähig, ein neues sublimes Bild zu erschaffen und sich von der Bildlichkeit der

Figuren und der Gegenstände der Renaissance zu lösen, es sei denn durch Verzerrung oder völlige Verneinung zugunsten einer leeren Welt von geometrischen Formalismen – einer reinen Rhetorik abstrakter mathematischer Verhältnisse. So verstrickte sie sich in eine Auseinandersetzung über die Natur der Schönheit: darüber, ob Schönheit ein Teil der Natur ist oder ob sie auch ausserhalb der Natur existiert.

Ich glaube, dass einige von uns hier in Amerika, befreit vom Ballast der europäischen Kultur, die Antwort finden, indem unsere Kunst das Problem des Schönen konsequent ausklammert, wo auch immer es anzutreffen ist. Wenn wir in einer Zeit ohne Legenden oder Mythos, die man sublim nennen könnte, leben, wenn wir keine Erhabenheit in reinen Formen zulassen, wenn wir das Leben in der Abstraktion ausgrenzen wollen, dann lautet die Frage: Wie können wir eine sublime Kunst realisieren?

Wir bekräftigen unser natürliches menschliches Verlangen nach dem Erhabenen, nach absoluten Emotionen. Wir sind nicht angewiesen auf die abgenutzten Requisiten einer verfluchten und antiquierten Legende. Wir schaffen Bilder, deren Realität selbstverständlich ist und die ohne Stützen und Krücken oder Assoziationen mit veralteten Bildern, sublimen oder schönen, auskommen. Wir entledigen uns des Ballastes des Gedächtnisses, der Assoziationen, Nostalgie, Legende, des Mythos oder was auch immer die Erfindungen der westeuropäischen Malerei waren. Anstatt Kathedralen aus Christus, dem Menschen oder dem »Leben« zu machen, schaffen wir die Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, das wir hervorbringen, ist das Selbstverständnis einer Offenbarung, einer realen oder konkreten; ein Bild, das von allen, die es nicht durch die nostalgischen Brillengläser der Kunstgeschichte anschauen, verstanden werden kann. (1948)